

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ОРДЕНА ЛЕНИНА И ОРДЕНА ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ
МАЛЫЙ ТЕАТР СССР

Народный артист СССР
М.И.ЦАРЕВ



Вожак. «ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ» Вс. Вишневского. 1967 г.

Есть в советском сценическом искусстве художники, чей талант давно и навечно признан народом. Артисты, без которых трудно себе представить более чем шестидесятилетнюю историю нашего театра. Без которых — в то же время — существовать не может и сегодняшняя сцена. Это люди, всецело посвятившие себя творчеству. Безраздельно. Бескомпромиссно. Люди, все радости и печали которых рождаются на сценических подмостках. У которых нет жизни вне театра, без театра.

Таков Михаил Иванович Царев, награжденный орденами Ленина и Трудового Красного Знамени, народный артист Советского Союза, Герой Социалистического Труда, лауреат Государственных премий, директор Малого театра и председатель его Художественного совета, Председатель Правления ВТО, Президент Советского центра Международного института театра, делегат шести съездов нашей партии. Даже простой перечень должностей М. И. Царева дает представление о его огромной, разнообразной, поистине выдающейся деятельности. Осознание своего труда, как высокого служения общественным интересам, всегда было свойственно лучшим артистам Малого театра.

Биография Царева может быть зафиксирована всего в нескольких строках. С 1919 года по 1921-й учился в Школе русской драмы в Петрограде. Затем актер ряда театров Петрограда, Москвы, Махачкалы, Казани, Симферополя, затем снова Ленинграда и снова Москвы. В 1937 году вступил в труппу Малого театра.

Такова схема. Казалось бы — предельно простая. Но сколько в ней заложено сложного. Разные художники встречались на пути Царева. Несхожи театральные направления, которым он отдавал дань.

Все творческое бытие артиста, любые проявления его таланта — будь то игра на театральной сценической площадке, или выступления на концертной эстраде, или даже общественная деятельность — все отмечено неповторимой художнической и, значит, человеческой индивидуальностью Царева.

Театральная судьба молодого Царева начиналась стремительно. Еще учеником величественного и прекрасного Юрия Михайловича Юрьева, последнего оплота романтической школы, Царев вышел на сцену в роли Ипполита в одноименной трагедии Еврипида. И далее, роль за ролью, утверждалась за ним слава артиста романтического плана, слава «героя».

В те годы он сыграл Орсино («Двенадцатая ночь» Шекспира), Флориндо («Слуга двух господ» Гольдони), Чацкого («Горе от ума» Грибоедова), графа Альмавиву («Женитьба Фигаро» Бомарше), Фердинанда («Коварство и любовь» Шиллера) и множество других ролей подобного плана. И все теснее прииикала к его лицу маска романтического героя, рыцаря «без страха и упрека». Прекрасные же внешние данные, уверенная пластика, любовь к слову, голос с его богатством нюансировки, а главное, стремительный темперамент, вскипавший в кульминационные моменты роли,— все говорило о том, что произошло попадание «в яблочко». И творческий профиль артиста, казалось бы, определился навсегда.

Характерна в этом отношении и встреча с Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, сыгравшая большую роль в его судьбе. И Мейерхольд, обративший внимание на Царева в спектаклях Ленинградского театра имени А. С. Пушкина и пригласивший его в свой театр на роль Армана Дюваля в «Даме с камелиями» А. Дюма,

Маргарита Готье — З. Н. Райх.
Арман Дюваль — М. И. Царев.
«ДАМА С КАМЕЛИЯМИ» А. Дюма.
Театр им. Вс. Мейерхольда. 1934 г.





М. И. Царев читает стихотворение К. Симонова «Убей его!» перед жителями освобожденной Полтавы. 1943 г.

увидел в нем прежде всего артиста на роли романтического героя. В том же ключе решался и образ Чацкого в знаменитом мейерхольдовском спектакле.

Наконец — Малый театр. Дебютировал Царев на этих священных подмостках в «Горе от ума». Снова Чацкий.

Трудно сейчас, когда минуло четыре десятилетия творческой жизни Царева в Малом театре, судить о том, легко ли было молодому еще тогда исполнителю войти в прославленный ансамбль. Соприкоснуться с иной школой. Воспринять незыблемые для коллектива — особенно применительно к пьесам классического репертуара — традиции. Играть с лучшими Фамусовыми русской сцены. Но исполнитель, обладавший уже тогда четко сформированной индивидуальностью, имел и другое замечательное свойство. Он, по выражению К. С. Станиславского, любил искусство в себе, а не себя в искусстве. И он не то что растворился в труппе Малого театра, но нашел с ней точки тесного соприкосновения. В этом ему помогла великолепная школа, которую он получил у Юрьева, большая внутренняя культура, интеллигентность, любовь к слову, декламации. И главное, жадная страсть к искусству.

Чацкий, Незнамов («Без вины виноватые» Островского), Шарль («Евгения Гранде» Бальзака), Глумов («На всякого мудреца довольно простоты» Островского) стали для Царева в какой-то мере продолжением его предыдущих работ. Однако — на новом этапе. Пожалуй, наиболее характерную эволюцию прошел его Чацкий. Образ, когда-то прочитанный им в чисто романтическом ключе, образ страдальца в любви, романтического любовника, постепенно приобретает все более публицистическую окраску. И прекрасный голос Царева все крепнет, а с уст его Чацкого все увереннеи слетают слова разоблачения, гнева и возмущения. Характер героя мужает. Артист все более отчетливо определяет социальное звучание образа. (Заметим в скобках, что появление в наши дни на сцене Малого театра необычного, нетрадиционного, интересного Чацкого в исполнении артиста В. Соломина означает, что художественный руководитель новой постановки М. И. Царев продолжает работать над любимым образом, ищет и находит в нем все новые черты, изучает и обдумывает роль — и решительно отдает свое богатство молодому артисту. И в этом смелость и мудрость большого художника.)

Почти одновременно с Чацким Царевым были созданы роли Уриэля Акосты в одноименной пьесе Гуцкова и Генри Хиггинса в «Пигмалионе» Шоу.

Артист Малого театра, Царев сумел прочитать их совершенно по-разному — и в то же время, не выходя за

рамки того, что принято называть «школой» старейшего творческого коллектива. Открытая патетика монологов Акосты, страстный пафос его разоблачительных речей соответствовали канонам романтического направления в искусстве. А Хиггинс... Для многих любителей театра эта роль в репертуаре артиста явилась неожиданностью. Это, казалось, был новый для нас Царев, и вместе с тем он был прежним по всем приметам своего искусства. Его Хиггинс не обладал открытым и смелым темпераментом, но у него была энергия мысли. Его пластика была лишена широты и плавности. Он был даже угловат. Но в его несколько академическом облике угадывалась цельность незаурядной натуры. В этой работе проявилось то новое, что постепенно накапливалось в художественной манере артиста. То новое, что было до поры еще не определено, но уже вынесено на обсуждение зрителей. Это же «новое» читалось в трактовке Жадова из «Доходного места» Островского. Угадывалось в совершенно неожиданной — и гротесковой и трогательной — фигуре дона Сезара де Базана («Рюи Блаз» В. Гюго).

И все-таки это были подступы к какому-то новому рубежу.

Роль Феди Протасова из «Живого трупа» Л. Толстого как бы вобрала в себя все поиски артиста, все то, что ждало своего часа, что зрело от спектакля к спектаклю. Протасов Царева казался тоже неожиданным. Он был тихим, сдержанным, без ярких взрывов страстей и без гневных всплесков. Артист всю роль вел на какой-то внутренней сосредоточенности. Словно у Феди в душе был драгоценный сосуд, который можно расплескать неловким движением. Как он удивительно слушал пение цыган. Сосредоточенно. Тихо. Но была в его молчаливой фигуре какая-то внутренняя сила, которая все время притягивала внимание. Нет, Федор Царева не трагически слабый, запутавшийся человек. Он был потенциально сильным, но обстоятельства жизни сковали, связали эту силу.

Роль в «Живом трупе» стала как бы проверкой актера на глубину психологических изысканий, на поиски в русле психологического театра. Эволюция творческой манеры приобрела уже отчетливое направление.

Параллельно у Царева шла большая и планомерная работа над современным репертуаром. Она началась с Огнева из «Фронта» Корнейчука, которого артист сыграл в годы Великой Отечественной войны. Еще в двух пьесах украинского драматурга исполнял Царев ведущие роли — в «Калиновой роще» и «Крыльях». И каждый раз с несомненным успехом.

Продолжением этой линии, утверждающей советскую тему в творчестве Царева, стал Вожак в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского. В решение этого драматургического образа, игранного-переигранного на сценах множества театров, артист внес даже некоторую полемическую остроту, как бы снова утверждая свое право на роли плана характерного. Время, жизненный опыт, а также опыт театральный помогли артисту расширить диапазон творчества. И не сменой творческих вех видятся новые роли Царева, а свидетельством творческой свободы, широты его исканий, жажды овладеть все новым, новым и новым...

Вожак Царева, в отличие чуть ли не от всех предыдущих толкований этого важнейшего образа пьесы, совсем не та каменная глыба, которую мы привыкли видеть. Есть даже некоторое изящество в том, как он носит свое пенсне на черном шнурке. Анархист. Он на флот прислан партией анархистов. Неожиданный внешний облик — а за ним угадывается время — таким, каким его помнил или представлял себе артист. Царев жесток со своим героем, он открыто и уверенно рисует социальный портрет предателя. И пронзительный крик, истеричный крик Вожака, когда он понимает, что минуты его сочтены,— лишнее свидетельство трусости, беспринципности врагов революции.

Играя горьковского Старика (в одноименной пьесе), Царев будто становится как-то меньше ростом. Опустились плечи, отяжелел шаг, дрожит при ходьбе голова в жалкой шапчонке. Или это Старик прикидывается, чтобы его лживая теория страдания и смирения выглядела правдоподобно? Развенчание опасной философии стало основной задачей для артиста, ей он и подчинил всю работу над горьковским образом. А то, что артист как бы дважды прожил пьесу — в образе жертвы и палача (первоначально он играл в этом спектакле роль Мастакова),— несомненно помогло ему в более глубоком раскрытии авторского замысла.

М. И. Царев — признанный мастер художественного слова. В его чтецком



Сцена из спектакля «СВЕТИТ, ДА НЕ ГРЕЕТ» А. Островского. Постановка М. И. Царева. 1964 г.

репертуаре больше всего произведений русской классической литературы, и прежде всего — поэзия. Стихи Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Фета, Майкова, Тютчева, Есенина, Блока Царев читает в сдержанной, благородной, классической манере. Прекрасный, выразительный его голос передает все тончайшие нюансы поэтической мысли, глубину содержания, красоту формы стиха. В исполнении Царева лирическая взволнованность гармонически соединена с философской глубиной раздумий, блеск романтической иронии сменяется накалом гражданственного темперамента. Большой знаток поэзии, он хранит в памяти громадное количество стихов, многие из которых никогда не читал в большой аудитории. Обращается М. И. Царев и к прозе. Замечательной работой его на радио стало чтение глав из романов Л. Толстого «Анна Каренина» и «Война и мир».

...День за днем раздвигается торжественно-парадный занавес, и день за днем выходит на сцену Царев. Ну, может быть, не каждый день. Но, во всяком случае, часто. И кажется, ничто не изменяется в этом здании. Красный бархат кресел. Золото орнамента. Всегда прекрасное искусство. Поистине прекрасное. И живое. А следовательно, как все живое — движущееся, меняющееся, развивающееся. И не в том только для артиста дело, что в репертуар приходят новые пьесы, а с ними новые герои, что новые режиссерские голоса звучат в репетиционных комнатах. Новое приходит в актерское искусство самого Царева.

В «послужном списке» артиста за два последних десятилетия — крупнейшие роли мирового репертуара. Те, которые, казалось бы, в чем-то даже идут вразрез с нашим представлением об артисте. Роль шекспировского Макбета. Иванова из одноименной пьесы Чехова. Ростанева из «Села Степанчикова» Достоевского. В каждой из них искал Царев «свое» и в то же время новое для себя.

Царев обладает чувством современности на сцене. Свидетельство тому — интереснейшая, удивительно свежая работа над образом Маттиаса Клаузена в пьесе Гауптмана «Перед заходом солнца». Можно сказать, что в этой работе артист использует все открытия современного театра, он поднимает их на особую высоту. Он умеет быть и простым, и значительным, и углубленным в раздумье, и открытым перед нами. А главное, он несет нам великую силу любви и чистоты и погибает на наших глазах, когда разрушенной оказывается эта любовь и уничтоженной поэзия человеческих отношений. Но не ограничивает артист трагедию своего

героя личной драмой его. Он идет в направлении больших исторических обобщений. Ведь события пьесы происходят в Германии в 30-е годы. Образ Маттиаса Клаузена в исполнении Царева полон высокого драматизма и в то же время веры в непобедимость высоких идеалов добра и гуманизма.

Впервые роль Фамусова Царев сыграл в 1963 году. В 1975-м он вернулся к ней снова и стал, по единодушному признанию прессы и театральной общественности, замечательным ее исполнителем. Какими «свежими, нынешними очами» нужно было прочесть текст роли, как глубоко проникнуть в авторский замысел, чтобы некоторые стихи знакомой всем со школьной скамьи пьесы заиграли бы новыми красками, показались как бы совершенно неизвестными и неожиданными. Какая творческая дерзость — в разгар споров о современном и традиционном в актерском искусстве — с замечательным мастерством продемонстрировать полный набор выразительных средств славной старой русской актерской школы, доказать вечность и непреходящую ценность ее основ, остаться при этом абсолютно современным на сцене и победить, покорив сердца даже самых больших скептиков!

Одна из недавних работ артиста — роль Веррины в спектакле «Заговор Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера. Эту роль артист играет совсем по-иному.

Истинные страсти Веррины бушуют очень глубоко в его душе и сердце. Отсюда идет аскетическая скупость актера во внешних выразительных средствах. Сдержанная пластика, экономный, выразительный жест, запоминающееся выражение лица — скорбное, умудренное большим жизненным опытом — таков Веррина Царева. Секрет исполнения и заслуга мастера в том, что он при этом абсолютно убеждает в недюжинной силе духа своего героя, его целеустремленности, несгибаемости,— и создает поистине шиллеровский характер.

О последних ролях М. И. Царева театральный критик И. Вишневская писала: «За последние годы творчество М. Царева обрело особенно широкое, самобытное звучание. Такие характеры, как Вожак из «Оптимистической трагедии» или грибоедовский Фамусов, сыгранные Царевым в минувшие театральные сезоны, вполне могут быть

Сцена из спектакля «ГОРЕ ОТ УМА» А. Грибоедова.
Художественный руководитель постановки М. И. Царев. 1975 г.





Во время празднования 50-летия содружества Малого театра с заводом «Серп и Молот». Колонный зал Дома Союзов. 1975 г.

причислены к лучшим работам мирового театра, ...создающего не частные характеры, но обобщенные типы, не конкретные преходящие биографии, но вечные нарицания пороков и добродетелей».

Думается, эти слова можно отнести и к образу короля Лира, созданному Царевым в новой постановке шекспировской трагедии. Когда-то, начинающим актером, он участвовал в спектакле Петроградского БДТ, где Лира играл его учитель Ю. М. Юрьев. Впоследствии Царев не раз встречался с драматургией Шекспира. Но последняя по времени шекспировская роль была исполнена им четверть века назад, в постановке «Макбета». Теперь предстояла встреча с одним из самых сложных образов мировой драматургии.

Работа Царева оказалась столь же неожиданной, поражающей своей новизной, насколько нетрадиционным выглядел весь спектакль Малого театра. Вместе с тем она стала в известном смысле как бы развитием того, что было найдено им в образе шиллеровского Веррины. Отказавшись от внешнего трагедийного пафоса, артист погружается в психологические глубины характера и, как вдумчивый аналитик, исследует процессы духовной жизни героя. Даже в минуты высшего напряжения страстей, кульминационные моменты спектакля, Царев не высвобождает до конца могучих эмоций, сотрясающих душу старого Лира. И эта благородная сдержанность дополняет ощущение подлинного величия изображенной личности, ее внутренней значительности, возрастающей по мере того, как герой проходит свой тяжкий путь постижения истины.

Более сорока лет работает Царев в Малом театре — громадный срок. Более сорока лет — и почти столько же сыгранных ролей. Каждая — особый мир, в котором артист всегда умеет найти волнующее, значительное и о котором каждый раз рассказывает по-новому. Перевоплощаясь в каждого героя. Всегда оставаясь самим собой. Потому что индивидуальность не спрячешь. Она прорвется сквозь все театральные маски. И она драгоценнее любых масок.

Чацкий. 1938 г.



«ГОРЕ ОТ УМА»
А. Грибоедова.

Фамусов. 1963 г.

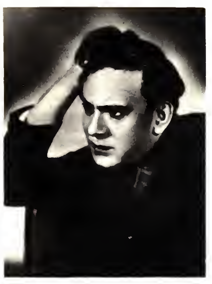




Фамусов. 1975 г.



Огнев.
«ФРОНТ»
А. Корнейчука. 1942 г.



Незнамов.
«БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»
А. Островского. 1939 г.

Уриэль Акоста.
«УРИЭЛЬ АКОСТА».
1941 г.



Шарль.
«ЕВГЕНИЯ ГРАНДЕ».
1939 г.





Генри Хиггинс.
«ПИГМАЛИОН»
Б. Шоу. 1945 г.



Дон Сезар де Базан.
«РЮИ БЛАЗ»
В. Гюго. 1949 г.

Жадов. Полина — О. М. Хорькова, Кукушкина — В. Н. Пашенная.
«ДОХОДНОЕ МЕСТО» А. Островского. 1948 г.





Арина Родионовна —
Е. Д. Турчанинова,
Пушкин — М. И. Царев.
«НАШ СОВРЕМЕННИК»
К. Паустовского. 1949 г.

**«ЖИВОЙ ТРУП»
Л. Толстого.
1951 г.**

Федя Протасов

Протасов.
Маша — К. Ф. Роек





Батура.
«КАЛИНОВАЯ РОЩА»
А. Корнейчука. 1950 г.



Фердинанд.
«КОВАРСТВО И ЛЮБОВЬ»
Ф. Шиллера. 1948 г.



Гарри Смит.
«РУССКИЙ ВОПРОС»
К. Симонова. 1947 г.



Боровский.
«ЗА ТЕХ, КТО В МОРЕ!»
Б. Лавренева. 1947 г.





Лида — К. Е. Блохина,
Ромодан — М. И. Царев.
«КРЫЛЬЯ»
А. Корнейчука. 1955 г.



Гонзага.
«ЭМИЛИЯ ГАЛОТТИ»
Г. Лессинга. 1954 г.



Макбет.
«МАКБЕТ»
У. Шекспира. 1955 г.

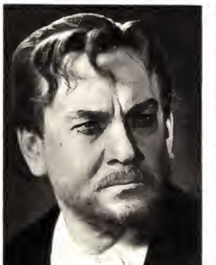
Ростанев



«СЕЛО СТЕПАНЧИКОВО И ЕГО ОБИТАТЕЛИ»
по Ф. Достоевскому.
1957 г.

Сцена из спектакля







Иванов. Анна Петровна — К. Ф. Роек. «ИВАНОВ» А. Чехова. 1960 г.

Нина — Н. И. Корниенко, Арбенин — М. И. Царев.
«МАСКАРАД» М. Лермонтова. 1962 г.

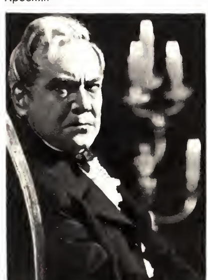


Старик. «СТАРИК»
М. Горького. 1969 г.

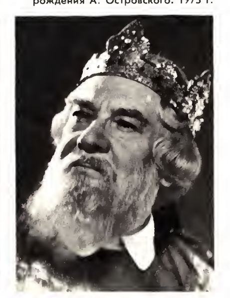


Софья Марковна — Э. А. Быстрицкая,
Мастаков — М. И. Царев.
«СТАРИК». 1968 г.

Арбенин



Царь Берендей.
«СНЕГУРОЧКА» А. Островского.
Спектакль-концерт к 150-летию со дня
рождения А. Островского. 1973 г.





Маттиас Клаузен.
«ПЕРЕД ЗАХОДОМ СОЛНЦА»
Г. Гауптмана. 1972 г.



Илья Репнин.
«ПРИЗНАНИЕ»
С. Дангулова. 1970 г.



Веррина.
«ЗАГОВОР
ФИЕСКО
В ГЕНУЕ»
Ф. Шиллера. 1977 г.



Король Лир

«КОРОЛЬ ЛИР»
У. Шекспира.
1979 г.



Глостер — Н. А. Анненков,
Лир — М. И. Царев



Мамаева — Е. М. Шатрова, Глумов — М. И. Царев.
«НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ» А. Островского. 1940 г.

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ЦАРЕВ

Автор текста Т. Чеботаревская. Редактор-составитель А. Волчанский. Художник В. Мезенов. Фото И. Ефимова и Е. Мичуриной. Технический редактор Н. Ковалевская. Корректор Р. Кармазинова. Сдано в набор 26.08.80. Подписано в печать 04.12.80. А15314. Формат издания 60X90/16. Печ. л. 1,0. Тираж 15 000 экз. Заказ № 2183.
Цена 27 коп. «Детская книга» № 1.